

REVISTA SEM
UNIVERSIDAD

AL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
NAVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

ISSN: 0213-2370

MONOGRÁFICO

EL 'AFRASE NUESTRO' DE LOPE Y LA
PRECEDENTE DRAMÁTICA DEL SIGLO
DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

EDITORES

J. ENRIQUE DUARTE

CARLOS MATA INDURÁIN

RILEY



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2011 27.1 / ENERO-JUNIO

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370
2011 / VOLUMEN 27.1

Presentación	7-8
Ignacio ARELLANO Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
José María Díez BORQUE Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
Teresa FERRER VALLS Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
Carlos MATA INDURÁIN Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
Joan OLEZA De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
César OLIVA El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
Javier RUBIERA <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
Enrique RULL Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

Guillermo SERÉS “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
Frédéric SERRALTA ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
Kurt SPANG El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
Ana SUÁREZ MIRAMÓN Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
 SUMARIO ANALÍTICO / ANALITYCAL SUMMARY	 281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

Lope de Vega y la transposición de los mitos: *La bella Aurora*

ENRIQUE RULL

Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura
UNED. Paseo Senda del Rey, 7
28040 Madrid
errulluned@hotmail.com

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: MAYO DE 2010

Aunque voy a ilustrar la transposición del mito de Céfalo y Procris con la obra tardía (h.1620-1625) de Lope de Vega *La bella Aurora*, conviene hacer unas precisiones sobre las posibilidades teóricas de esta transposición pero trasladándolas a los mitos en general. Resumo aquí muy brevemente los puntos de un trabajo en curso que estoy realizando acerca de estas posibilidades. Ya que el teatro clásico es enormemente rico en este tipo de transferencias, pretendemos sentar unas bases provisionales que puedan servir de orientación y clasificación de los temas míticos en su proyección escénica y literaria.

Cuando los autores del Siglo de Oro utilizaron el material mitológico como fuente de sus argumentos y fabulaciones, fueron descubriendo el inmenso potencial que les ofrecía esta realidad ya sea consciente o intuitivamente. En síntesis, creo que hay al menos siete puntos de clasificación de estas posibilidades:

1. *Alusión y referencia*. Se suele utilizar como cita textual concreta, bien sea como comparación, metáfora o cita paralelística con una situación, personaje o episodio de una obra. También puede hacerse mediante una didascalia o incluso una traducción literal fragmentaria.
2. *Relación, digresión o paráfrasis*. En cierta medida, es el desarrollo parcial de un mito dentro de un contexto diferente. Y es también una

- prolongación o extensión de la alusión anterior, ya sea narración dentro del texto dramático o glosa.
3. *Adaptación*. Más importante que las dos posibilidades anteriores es la mera adaptación o traslación de un mito a otro género, contexto o vehículo. Es el fenómeno general en la transposición literal de los mitos al teatro con añadidos propios del género.
 4. *Transformación mítica*. Denominamos transformación mítica a la posibilidad de transformar un mito en otro asunto pero conservando su estructura, relaciones y función actancial. Es quizá el ejemplo más interesante de transposición porque permite, utilizando como base un mito, diseñar un argumento diferente y con otro sentido y desenvolver así las capacidades poéticas y dramáticas de un autor para desarrollar un tema aparentemente original pero con un sustrato mítico evidente solo o combinado.
 5. *Transmitificación o remitificación*. Términos que corresponden a la transformación de un mito en otro. Es un tema de cierto trasfondo ideológico, que no podemos desarrollar aquí.
 6. *Alegorización y simbolización*. Se trata de realizar paralelamente un enfrentamiento entre el mito y otra realidad visible u oculta, a la que corresponde la primera en personajes, datos y episodios, de tal manera que no se crea un nuevo mito sino dos realidades correspondidas, que el espectador distingue a la vez que identifica.
 7. *Desmitificación*. Se trata de una banalización o trivialización de los mitos y se produce sobre todo cuando se hace de ellos burla, escarnio o caricatura mediante la parodia. También simplemente cuando se realiza una profanización de los mismos.

Volviendo al ejemplo que puede ilustrar este trabajo en algunos aspectos, la comedia, o “tragedia” como Lope la denomina, *La bella Aurora* (citamos por Menéndez Pelayo 1966) es una curiosa modalidad de adaptación del mito poético ovidiano de Céfalos y Procris a un contexto dramático nuevo. Pero además, como ahora veremos, en Lope se articulan también algunos de los sistemas de transposición que acabamos de enunciar. Para lo primero Lope, a la vez que adapta, transforma el texto de las *Metamorfosis* de Ovidio (VII, 672-85), y quizá algunos aspectos del mismo episodio que el autor latino introdujo en el *Ars amandi* (final de la parte III), en una comedia característica con final trágico, hasta el punto de denominarla “tragedia” ante la irritación de Montiano y Luyando (Menéndez

Pelayo 1965, 266). No vamos a detenernos en la enumeración de las variantes de Lope con respecto a Ovidio acerca de la fábula de Céfalos y Procris, que ya han sido señaladas en otras ocasiones, entre otros por McGaha en varios trabajos (1983, 67-82 y 1981), y Martínez Berbel en una excelente tesis (425-84), sino a tratar de verificar los sistemas de transposición de esas y otras fuentes mitológicas en la obra de la que nos ocupamos, además de comprobar la peculiaridad de Lope en este tipo de transposiciones. Tampoco vamos a entrar en los problemas de género, pero sí en algunos matices de su adaptación.

En primer lugar, conviene señalar esos modos específicos que anunciábamos antes, refiriéndonos a otros mitos dentro del mito concreto que trata. Ya en el primer acto, al tratar Perseo de convencer al príncipe Doristeo de que utilice el engaño para conquistar a Floris apartando a su esposo de ella, pone los ejemplos arquetípicos de Júpiter:

PERSEO Coronado de flores, blanco Toro,
pasó la mar a Europa,
sin vela o viento en popa,
Júpiter, que otra vez en lluvia de oro
transformado, gozó de Dánae bella. (190)

Se trata de una referencia que podría encuadrarse dentro del apartado 1.º señalado por nosotros y quizá en el 2.º. Pero no es sólo esa mención de carácter ejemplar la que utiliza Lope directamente, sino que a veces lo hace con sorprendentes ejemplos entre villanos. Así, cuando Julio y Anteo conversan en el monte acerca de la caza que va a realizar el príncipe Aristeo, tiene el siguiente diálogo:

JULIO Quedo, que están por acá
dos ninfas de Diana.
ANTEO ¿Mirarélas?
JULIO No sé, a fe;
dicen que vuelven cochinos
los hombres.
ANTEO ¡Qué desatinos!
JULIO Si las van a ver desnudas,
vuelven los hombres venados. (193)

Evidentemente estas referencias aluden a lo siguiente: la primera, a la transformación de los hombres en cerdos realizada por la maga Circe en la *Odisea*, y la segunda a la transformación de Acteón en venado realizada por Diana en el mito de éste poetizado por Ovidio (III, 131 y ss.), entre otros. Lo curioso es que, dicha entre rústicos, esta alusión, además de abundar en los puntos 1.º y 2.º, por su carácter paródico enlazaría también con el punto 7.º señalado por nosotros. Por si quedara alguna duda sobre este sentido paródico que referimos, en el diálogo que tiene Fabio con Belisa, le dice:

FABIO Si Diana fue liviana,
 el mundo vive engañado;
 casta por nombre tenía,
 aunque cierto tropezón
 me dicen que tuvo un día
 con aquel Endimión
 que en sus menguantes dormía. (201)

Cuestión en la que insiste más tarde de nuevo añadiendo que si Diana es casta será sólo cuando es luna (202). Otras ocasionales referencias mitológicas de esta obra, que sería ocioso destacar, se refieren a Sísifo (204), Endimión (214), Penélope (217), Anaxarte (220), etc., y por supuesto Venus, Apolo, Júpiter, etc. Pero no resisto la tentación de mencionar otra grotesca parodia de Fabio acerca de Narciso (207). Dice el diálogo así:

CÉFALO ¿Dónde estuviste?
 FABIO No sé
 si era monte o si era prado;
 que en jumento transformado,
 de hierbas me sustenté.
 No sabía la ocasión,
 y un día una fuente clara
 me mostró la indigna cara
 de un animal de razón.
 Y aunque me vi, ni por sueños
 del agua me enamoré,
 puesto, Céfalo, que sé
 que hay Narcisos borriqueños [...]

En fin, con el negro hocico
 la clara fuente enturbié,
 pues causa de verme fue
 en figura de borrico.
 Y fui diciendo ente mí:
 "Quien se ve de esta manera,
 ¿cómo es posible que quiera
 enamorarse de sí?". (207)

Como es evidente, la alusión no sólo es al mito de Narciso, sino de paso igualmente al *Asno de oro* de Apuleyo, que Lope conocía perfectamente a través de la traducción de López de Cortegana, hacia 1500.

Otro personaje, como Belisa, al oír los gritos de los cazadores dice que son imagen de Marte, y Fabio al ver un jabalí explica que imita la fiereza del jabalí de Adonis, etc. Más interés tiene quizá la idea de Céfalo, quien, por su parte, al referirse a la belleza de Aurora, utiliza una imagen característica del catasterismo como es la de su propia proyección metafórica en estrella: "Transformándome en estrella,/fuera a gozar de ese cielo..." (197). Evidentemente, aunque Ovidio no utilizó semejante idea, ni siquiera Eratóstenes lo hace en su *Mitología del firmamento*, sabemos que el catasterismo lo utilizaría más tarde Calderón en *Celos aun del aire matan*, por tanto Lope debía de conocerlo, al igual que el autor de *La vida es sueño*, de una fuente común, que ignoramos (y no es un plural mayestático). En Lope, pues, estas referencias no son meras citas pedantes sino que tienen una función específica.

Por lo pronto, en esta transposición del mito de Céfalo, Lope intenta, de un lado, adaptar al género dramático la materia poética original evidentemente, pero a la vez realizando una calculada, aunque parcial, transformación mítica (apartado 4.º nuestro), hasta el punto de alterar el relato original en aspectos, no por relativamente circunstanciales en apariencia, menos significativos, como son el nombre de la protagonista (Procris por Floris) y el título de la obra, cuyo argumento, siendo relativo a los amores de los protagonistas, da un giro sobre aquel y es sustituido sorprendentemente por la mención fundamental del eje discordante entre ellos como es Aurora. Esto puede parecer, como sugeríamos, algo secundario, pero si observamos con mayor atención quizá posea un valor significativo de mayor enjundia. La sustitución del nombre de Procris por Floris, conservando no obstante las asonancias vocálicas, quizá proceda de dos razones, la primera, del afán por dotar de mayor eufonía al vocablo castellano difícil de pronunciar en nues-

tro idioma por la reiteración de los dos grupos consonánticos con "r" agrupada, que por ejemplo en Calderón se resolvió mediante la disimilación de la "r" convirtiendo Procris en Pocris (normal en castellano, como sucede con el latín *proprio* en *propio*), como hizo el propio adaptador moderno de la comedia de Lope, Eduardo Vasco, reponiendo el nombre de Pocris (*sic*) por Floris; la segunda razón del cambio quizá tenga que ver con la elección de un vocablo que sugiera un ámbito silvestre no ajeno a la historia. La buscada titulación de la obra como *La bella Aurora* tiene más interés porque conlleva la elusión de los nombres de los héroes de la fábula, reparo que ya puso Montiano y trató Menéndez Pelayo de ponderar de pasada con el argumento de que Aurora es el "precedente necesario para explicar y justificar dramáticamente los celos de la mujer de Céfalo" (Menéndez Pelayo 1965, 267). Pero esto, que es así, no es suficiente para elevar a Aurora a personaje merecedor del encabezamiento de la comedia.

Tratemos, en primer lugar, de hallar una explicación a la importancia concedida a Aurora en esta "tragedia". Si nos asomamos a la fuente de Ovidio y la versión de Bustamante (ya determinados por McGaha en el excelente trabajo citado de 1981, en el que relaciona esta obra también con *El marido más firme*, y posteriormente por otros), comprobamos que Lope se basó fundamentalmente en esta traducción española de Jorge de Bustamante, por diversos detalles que analizan pormenorizadamente McGaha y Martínez Berbel en los estudios mencionados, antes que en el texto clásico de Ovidio. Mas, llevada quizá por la fuerza romántica de la historia central y la literalidad de la fuente ovidiana, la crítica no ha reparado suficientemente en la importancia del personaje de Aurora. Algo parecido ocurriría con el personaje de Aura en *Celos aun del aire matan* de Calderón, como tratamos hace unos años de mostrar (Rull). Posiblemente el atractivo de estos personajes resida tanto en su función dramática como en su caracterización humana y apasionada, pero, a la vez, en servir de modelo y patrón de posesión, cuestión que habría que analizar con más detalle. Aunque en la concepción lopiana Aurora se erige en el desencadenante de la tragedia, no es sólo un recurso dramático inicial ni un personaje marginal, no es una mera excusa para desencadenar y justificar los celos de Floris, es un actante dramático de primer orden y un personaje cuya relevancia posee mayor dimensión que la propia Floris en el primer acto de la obra, en donde es la amante querida y correspondida por Céfalo. Merece la pena penetrar en la esencia un tanto enigmática de la preferencia de Lope por este personaje, que está claro que sirve a sus designios dramáticos esencialmente teatrales con una eficacia absoluta. De hecho, la crítica lo justificaba como una pasión ficticia provocada por el encantamiento de la pro-

pia Aurora. Pero creemos que no es sólo eso. Si en los precedentes clásicos (fundamentalmente Ovidio) Aurora era en el poético relato un personaje anecdótico, Lope lo convierte en la antagonista de Floris, haciendo de ella el personaje central del primer acto de la comedia y fundamental en el desarrollo de la trama. Es el personaje que retiene a Céfalos durante todo un año, como lo hizo la maga Circe con Ulises en la *Odisea*, obra con la que tiene muchos puntos de relación, como ya veremos, pero no tanto con malas artes como por su sugestión y celos, provocados en él al marchar cada mañana Aurora para descorrer las cortinas del Sol y abandonar a un Céfalos desolado. Es un encantamiento el que le domina, y, aunque se puede argüir que se trata de un encantamiento mágico, es sobre todo un encantamiento amoroso, y no parece tratarse de un hecho pasajero, pues dura ya un año. ¿Hasta qué punto Céfalos es víctima de ese encantamiento contra su voluntad o sigue con ella por amor? Eso es algo que la habilidad de Lope no desvela con claridad, quizá porque la ambigüedad sirve mejor a sus designios dramáticos que una fidelidad ejemplar a su esposa, como sí ocurría en *El marido más firme*. En muchos detalles esta retención de Céfalos procede de la de Ulises, cuya *Odisea* pudo Lope conocer a través de algunas versiones castellanas, como la magnífica de Gonzalo Pérez, hecha directamente del griego, de 1550 o de ediciones posteriores. A Aurora, aunque esté revestida de todos los caracteres propios de la comedia, Lope la presenta, no como una diosa, como sí hace por cierto Ovidio (*dea*), pero sí como la ninfa que se dirige todas las mañanas al Sol:

AURORA ¿No ves que, si me estuviese
entre tus brazos dormida,
siendo el Aurora, que el sol
a la tierra no saldría?
Yo voy por él, y a correr
de su cama las cortinas
para que el mundo amanezca
[...]
Déjame, mi bien, pues sabes
la verdad; que con más prisa
que voy volveré a tus brazos.

CÉFALO Parte y déjame sin vida. (202)

Claro que es un personaje divino (recordemos que el estatus de ninfa no deja de ser el de una deidad mitológica, aunque de rango inferior), como la semi-

diosa Circe de Homero (a la que Lope evidentemente tiene presente al caracterizar a su Aurora) o la posterior Circe de Calderón, o incluso, asociadas a ellas, la moderna diosa Venus del *Tanhäuser* wagneriano. Por cierto, se ha estudiado este personaje de Lope por su anticipación wagneriana (Adolf Schaeffer, citado ya por Menéndez Pelayo 1965, 266), aunque creemos que las coincidencias con Wagner están más claras todavía con relación a la Circe calderoniana, y ya que la Circe de Calderón es muy similar a la Aurora de Lope, ésta nos podría llevar a establecer la filiación Wagner-Calderón-Lope, este como última fuente, si no fuera porque Wagner conocía, amaba e incluso recitaba a Calderón, pero ignoramos que conociera igualmente a Lope.

Todas estas mujeres-diosas retienen a sus amantes y todas terminan por ceder ante su marcha, despechadas por su abandono. Por tanto, la función de esta Aurora en la primera jornada o acto no es un mero recurso expositivo, sino un núcleo esencial de la acción, como también lo será su implicación en el resto de la obra, pues si así lo fuera no tendría mayor importancia en los actos siguientes, lo que no sucede. Efectivamente en el acto segundo vuelve a prolongarse su papel, pues Céfalos sigue con ella, infinitamente celoso de que marche siempre con el sol al amanecer. Después de un diálogo muy tenso y enardecido con Aurora, decide contarle la verdad de su casamiento, de su posible honor ultrajado por el cortejo que ahora sufre Floris, insinuado según dice por su criado Fabio. Por tanto, lo que le mueve a abandonar a Aurora es su honor, aunque también tenga nostalgia de ella, e incluso más que algún modo de desamor hacia Aurora. Pues aun así jura no abandonarla:

Pero aunque me mate aquí
mi celoso pensamiento,
la obligación de mi honor
y el ansia de mis deseos,
no saldré de aquesta selva
ni de tu obediencia, haciendo,
de servirte y adorarte,
de nuevo mil juramentos;
porque viendo... (209)

Pero Aurora enfurecida le arroja de allí. Son, pues, causas anejas al amor, aunque sí una cierta nostalgia de éste, y no sabemos si alguna especie de hartazgo de su amante, lo que explicaría la marcha de Céfalos, muy similar de nuevo con

lo que acontece en Wagner entre Venus y Tánhäuser. Quiere esto decir que la pasión predominante que domina a Céfalos hasta este momento es la que le conduce a Aurora, una pasión sensual que parece muy distinta de los afectos duraderos que siente por su amada Floris, pero esa pasión realza la función de Aurora en la obra, por lo que el alejamiento de Céfalos de ésta parece motivado más por un sentimiento de orgullo herido, como es el del honor, que determinado por su amor conyugal, ya que al espectador lo que le consta es esto más que la posible determinación del encantamiento. Pero aquí no acaba el papel de Aurora, pues luego la veremos discutir con la mismísima Diana acerca de su castidad, o sentir celos a su vez de Floris cuando llega a conocerla y descubrir la belleza de ésta. Sentimiento que aumenta si cabe cuando, en un diálogo con Céfalos, se incitan mutuamente a esta fuerza de los celos: Aurora, mediante la insidia de que a Floris la goza Doristeo, y Céfalos, al confundir a la propia Aurora con su esposa en un equívoco verbal que se prolonga en eco de forma siempre ambigua. Todo esto tiene mucho que ver, y no creo que se haya estudiado hasta ahora, con el diseño de algunos personajes calderonianos como el de Aura de Calderón en *Celos aun del aire matan*. Igual que Aurora, Aura pasa de ser una excusa como desencadenante dramático de la acción a convertirse en un personaje clave de la obra, como hemos estudiado en otro lugar. Hasta el punto de que Aura le roba protagonismo a Pocris, transfigurándose y elevándose a los cielos con Céfalos y su amada. Tanto Lope como Calderón tenían suficiente olfato teatral como para percatarse de que el potencial de las historias poéticas de Ovidio, aun en sus pormenores, podía servir de caudal para desarrollar personajes e historias bastante más complejas que el original, prolongando y enriqueciendo aspectos hasta entonces inéditos, como el dotar a las antagonistas de verdadera entidad dramática.

Y en la tercera jornada su papel sigue activo, pues Aurora, movida por el amor y los celos, trata de convencer a Floris de que antes de volver con su esposo se retire a una heredad a pensar y esperar que el amor de Céfalos se haga más sólido. Incluso en episodios secundarios interviene Aurora, como cuando enharina y tiñe de hollín el rostro de Fabio para que los cazadores le confundan con un fauno. Pero sobre todo su función se torna fundamental cuando confiesa a Belisa que está muriendo por Céfalos desde el día que la abandonó, y cuando recrimina a éste ese amor dividido que las hace desgraciadas a ambas amantes (234). Hasta el equívoco final de Aura por Aurora funciona como un resorte que nace de un sustrato de pasión que se toma por auténtica. Por ello me atrevo a decir que la función de Aurora en la obra es fundamental, que jus-

tifica el que Lope titule la obra con su nombre porque está latiendo y gravitando sobre ella constantemente. No sería muy descabellado suponer que el relieve de este personaje tiene alguna relación con las vivencias y situaciones de Lope en su vida amorosa personal, como ya sugirió McGaha, y como parece muy posible conociendo la relación vida-poesía del Fénix.

Hay, por tanto, que tener en cuenta el tratamiento de Aurora como ser mitológico transmutado en ente de comedia pero sin perder su carácter originario, antes bien llenándolo y completándolo con otros ecos mitológicos que se funden en él. Aurora como personaje mitológico funciona como tal desde diversas perspectivas. En primer lugar, como la ya mencionada ninfa, símbolo fenoménico y por tanto celeste de lo que su nombre significa; en segundo lugar como maga, nueva Circe y símbolo de pasión, como ya hemos visto, que habita un palacio que posee todas las características del palacio de la maga odiseica en cuanto a la riqueza y suntuosidad, o del palacio mágico al que acude Psique en la novela de Apuleyo, pues, aunque sí es cierto que la herencia más directa de estos palacios encantados está en la literatura medieval, principalmente en los libros de caballerías, el fundamento del rico palacio de Aurora ya puede hallarse también en el de Circe (*Odisea*, canto 10, vv. 133-574), y su sentido mágico se halla ya plenamente en el episodio de Psique que narra Apuleyo en su *Asno de oro*. Quiero decir que el trasladar la mitología al género comedia, tal como hace Lope, y luego los demás dramaturgos, no consistió en humanizar simplemente las fábulas y en alejarse de sus orígenes, banalizando y trivializando éstos, como se viene diciendo con frecuencia, sino en crear una tupida red de sabiduría clásica de ecos múltiples que pudiera proyectarse en la realidad para dotar a ésta de la poesía, la fuerza de las pasiones y el efecto primordial de los modelos, sin que ello significase que no pudiesen los dramaturgos tentar la ironía, la parodia y la descarada caricatura cuando viniese al caso, como hemos visto, pero sobre todo sintetizando idealismo clásico y cotidianidad contemporánea en esa plasmación del mundo mitológico.

¿Por qué me he detenido tanto en Aurora? Porque creo que Aurora, como personaje mitológico que es, le ha servido a Lope para sintetizar en él tres mitos: el de la propia Aurora, el de Circe y el de Psique, pues seguramente de este último procede la idea del palacio encantado y algún otro detalle ya mencionado, encajados naturalmente en la historia de Céfalo y Procris.

Hay, pues, todo un cúmulo de interconexiones mitológicas en esta obra de Lope que pueden servir de ejemplo de lo que podemos encontrar en el género dramatizado por él, e igualmente también un abanico de posibilidades de

transposición de los temas que pudieron actuar como elementos sugeridores para que otros dramaturgos más dotados para el género mitológico, como Calderón, elaboraran auténticos dramas en donde se combinarían, ahora sí, dramática y teatralmente, historias mitológicas aparentemente difíciles de encajar en un mismo marco. Es, por poner algún ejemplo ilustre, lo que hace el autor de *La vida es sueño* con varias obras como *Los tres mayores prodigios*, donde combina los mitos de Hércules, Jasón y Teseo, o con *La fiera, el rayo y la piedra*, donde lo hace con los mitos de Anajarte, Pigmalión y Céfiro, etc., o con este mismo argumento de Céfalo y Procris en su auténtica ópera *Celos aun del aire matan*, en la que, junto a la historia desgraciada de estos amores, aparece la de Eróstrato y Aura combinadas, y por supuesto sin excluir a otra buena cantidad de personajes y situaciones del mundo clásico de los mitos en referencias de distinto tipo. Como siempre, Lope marca una tendencia fundamental que sería seguida y desarrollada posteriormente, pero, sin su aportación en el enfoque mitológico, el género quizá hubiera seguido por otros derroteros, o simplemente ese camino no habría sido tan fructífero.

Obras citadas

- Apuleyo, Lucio. *La metamorfosis o El asno de oro*. Trad. Diego López de Cortegana. Colección universal. Madrid: Espasa Calpe, 1920.
- Martínez Berbel, Juan Antonio. *El mundo mitológico de Lope de Vega*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- McGaha, Michael D. “El marido más firme y La bella Aurora: variaciones sobre un tema”. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 431-39.
- . “Las comedias mitológicas de Lope de Vega”. *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje a Raymond R. MacCurdy*. Eds. Ángel González y Tamara Holzapfel. Albuquerque/Madrid: The University of New Mexico/Cátedra, 1983. 67-82.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, ed. Lope de Vega. *Obras de Lope de Vega*. Vol. 13. Madrid: Atlas, 1965.

- , ed. Lope de Vega. *La bella Aurora. Obras de Lope de Vega*. Vol. 14. Madrid: Atlas, 1966. 185-238.
- Ovidio Nasón, Publio. *Les Métamorphoses*. Ed. Georges Lafaye. 3 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- Rull Fernández, Enrique. *Estudio y edición crítica de "Celos aun del aire matan" de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: UNED, 2004.
- Vasco, Eduardo. "La bella Aurora: estreno 3 de julio de 2003". 10 de noviembre de 2009. <http://www.aldabaproducciones.com/noviembreteatro/dossieres/labellaaurora/dossierbellaaurora_con_imagenes.pdf>